慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	レッシングとドイツ市民悲劇の性格
Sub Title	Lessing und der Charakter bürgerlicher Dramen Deutschlands
Author	渡邉, 直樹(Watanabe, Naoki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2001
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.81, (2001. 12) ,p.242(171)- 255(158)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	宮下啓三教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00810001-0255

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

レッシングとドイツ市民悲劇の性格

渡邉　直樹

はじめに

レッシングが1760年２月７日付けの『第81最新文学書簡』で「ドイツには劇場もなく，劇もなく，観客もいない[1]」と慨嘆したようにドイツの文化的状況はイギリスやフランスと比べて大きく見劣りしていた。レッシングより前に，ドイツ文芸を改革して新しい劇を創造しようとしたヨーハン・クリストーフ・ゴットシェート（Johann Christoph Gottsched）は理論によって，そしてその理論を実践で示して模範となろうとした。しかし，ゴットシェートの『ドイツ人のための詩学試論』（Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen,1730）は主にフランスの古典主義演劇に基盤をもち，ギリシア・ローマ古典劇やイギリス劇，さらにドイツ劇固有の精神と伝統を考慮してはいなかった。

市民時代が到来していた18世紀中葉のドイツではこれまでなじみがなかったが，市民が悲劇の主人公となったイギリスの市民悲劇がむしろ歓迎された。一般に市民が登場するのが喜劇であった時代に，この市民悲劇は伝統的な劇理論を再考させる結果となった。そればかりではなく，ドイツでは市民悲劇の創作が多くの劇作家によって試みられた。そして，それらがドイツの市民悲劇の展開と性格を決定していった。

本稿は，ドイツ固有の市民劇の本質を市民悲劇『ミス・サーラ・サンプソン』（Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen,1755）によって成功を収めたレッシングを通して分析する。

市民悲劇の定義

市民が悲劇の主人公となったドイツの市民悲劇については，啓蒙主義時代の市民精神に基づいて大きく二通りの解釈がある。その一つは劇の内容を通して知識を与え市民の意識改革を促すという啓蒙主義が担っている教育に劇的効果を見る文学観であり，もう一つは劇そのものが本来有している性格，すなわち人間を悲しませたり，喜ばせたりといった情緒に劇的効果を見て，それが市民に多くを負うという文学観である。たとえば，1898年に発表され，ドイツ市民劇研究について，いまなお規範であるアルトゥール・エーレサー（Arshur Eloesser）の『18・19世紀の市民劇の歴史』(Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert) は前者の立場を基本としており，ジェルジ・ルカーチ（Georg Lukács）は彼のこの立場を『近代劇の社会学』(Zur Soziologie des modernen Dramas, 1914) においてさらに徹底し，市民劇を階級闘争の一つの表現形態と見た。

一方，近年の1960年代の市民劇研究はリヒャルト・ダウニヒト（Richard Daunicht）の『ドイツにおける市民悲劇の成立』(Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland, 1963) に代表されるが，後者の立場に立つ。この「市民劇」における「市民」概念が社会階層の代弁者ではないことをより明確に主張したのがロータル・ピクリク（Lothar Pikulik）であり，彼は1965年に発表した『〈市民悲劇〉と感傷主義』(„Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit) で「市民」を社会的身分とは異質の概念として，むしろ当時の精神潮流の一つであった「感傷主義」と同義と考えている。その後，現在にいたるまで，多少の補足や訂正，見解の相違が認められるがこの立場を大筋において多くの研究者は踏襲している。

確かに，当時のドイツ社会と市民劇との関連を「現実の反映」とみることには無理がある。それは，何よりも18世紀ドイツの市民社会がフランスやイギリスに比較して経済的にも市民的精神の成熟度においてもはるかに

遅れていたことに起因している。ジョージ・リロー（George Lillo）の市民悲劇『ロンドンの商人，あるいはジョージバーンウェルの話』（The London Merchant : or, The History of George Barnwell,1731）が，階級的利害や階級的名誉をテーマとしていたが，ドイツに受容される過程で階級的対立や名誉は消え去り，私的な事件と日常の世界へと埋没してしまう。イギリスとは違い，ドイツ市民社会は階級という概念を持ちこむほど，貴族の力が市民と比較して相対的に大き過ぎるということもなかったし，またフランスとも違い，君主の絶対的権力が絶大であったということもなかったからである。

ドイツ最初の市民悲劇といわれるレッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』はリローの『ロンドンの商人』に倣った劇で，日常生活にかかわる事件によって劇行為が展開し，登場人物は市民的身分であり，階級的対立という社会性はない。ドイツでは王侯・貴族・市民・農民という身分が，この時代の劇において重要性をもたなかったと同時に，国家の運命よりも日常の家庭生活こそがアクチュアルなテーマとなりつつあった。それは，『ロンドンの商人』がドイツ各地で上演を重ね，またドイツ語に翻訳された本が読まれるようになったことや市民が登場する劇が悲劇において多く誕生した事実を見ればわかる。ドイツ諸領邦の君主たちや国家体制にとって，『ロンドンの商人』や市民劇の政治的影響力がそれほど深刻なものではなかったし，一方また市民にとっても，それは「観劇の楽しみ」以上のものたり得なかった。むしろ，市民劇は市民が劇を観たり，本を読んだりする時代の始まりを告げるものであった。

レッシングは市民劇の本質について，主にフランスのディドロ（Denis Didrot）から学ぶことが多かった。ディドロは登場人物の市民的性格ばかりでなく，市民を取り巻く境遇が悲劇を構成するところに重きを置いた劇を書いた。レッシングはゴットシェートを批判し，イギリス劇に注目したが，なおこのディドロの市民劇が彼の模範であった。一方，喜劇においても同時代のクリスティアン・フュルヒテゴット・ゲラート（Christian Fürchtegott Gellert）はフランスの感傷的喜劇にならった作品を書いてい

る。このことは，この時代の趣味と雰囲気がフランス風であれ，イギリス風であれ，やはり市民が主人公となった劇がドイツに浸透してきたことを示している。レッシングの『エミーリア・ガロッティ』(Emilia Golotti, 1772) はドイツの宮廷社会が背景として存在し，市民の娘の婚約者が権力者の横暴によって殺害され，その娘さえもが死にいたるという事件を劇行為としてもっている。この劇は，私的な恋愛事件を通して，一面においてドイツの領邦国家体制の本質を批判的に描き出している。しかし，市民が主人公であること以上に，レッシングやゲラートが個別的市民にいかなる人間的性格や個性を与えることができたかがドイツ市民劇の本質を規定する。従って『エミーリア・ガロッティ』の場合，事件が国家体制と社会においてもつ意味よりも，劇行為の展開において理論に拘束されるあまり人物の性格が十分個性的に表現されていないという，作劇上の分析の方が重要である。

レッシングが嘆いたように舞台がなく観客もいないドイツ演劇を改革することが，啓蒙主義的実践の一つであり，ドイツの新しい劇が向かった市民劇は外国にまず模範としての「かたち」を求めなければならなかった。これが18世紀ドイツ社会と文化の現実であった。従って，市民劇が根付くためには実作品と理論の緊密な連携が必要であった。市民時代の作家であった啓蒙主義者レッシングは，この時代精神に拘束されていたし，彼の劇は理論的基盤なくしては成立し得なかった。しかし，理論が客観的議論の対象となり，優先されるにつれて，啓蒙主義の合理主義的な原理に基づく劇理論と実作との間には矛盾が見られるようになった。悲劇にかんする三統一の法則の硬直的応用とは異なる市民悲劇がドイツに紹介され，古典やフランスやイギリスの劇を模範とした実験の繰り返しのなかでそれが定着していく過程がここには反映している。市民の劇は，本来，作家自身の詩的ポエジーの所産であるはずの，劇のなかで創造されるべき人物の性格の自由な個性を表現し，劇そのものがもつ生きた芸術としての価値を主張すべきものであった。この意味で，レッシングの劇には矛盾を覆ってもあまりあるほどの新しい人間の性格が洩れ出ている。それは，サーラや喜劇

『ミンナ・フォン・バルンヘルム』(Minna von Barnhelm, 1767) のミンナやエミーリアにみられる身分の代表というよりも自己主張をはじめた主体的個性に見てとれる。たとえば，劇の原理が比較的自由であったもともと市民の劇である喜劇において，レッシングの精神はより自由に躍動している。

レッシングの『ミンナ・フォン・バルンヘルム』に登場する下男と下女の道化じみた役柄，あるいは風刺的要素はドイツ喜劇の歴史的伝統を継承している。レッシングはまた創作の過程において，喜劇の特徴的性格をそのまま受入れていた。社会の現実的状況が，喜劇においては一層リアリティをもつことができるからである。テルハイムとミンナの両者に接点をもつ道化的役回りであるリコの性格は複雑そうにみえて発想と行動において伝統的喜劇に則っており，対話の誇張としぐさに笑いを誘い，劇の全体的雰囲気も含めて結末は喜劇にふさわしい。しかし，この作品についてはK・S・グートケがいう「悲喜劇」と見る解釈もある[2]。つまり，テルハイム少佐が劇の主人公であり，ミンナが脇役である。劇はテルハイムの悲劇とミンナの喜劇から成立している。彼らの性格の対照がリコに接する姿勢に明確にあらわれている，とグートケは述べている。リコはテルハイムの愛国的で軍人的厳格とは完全に対照をなし，柔軟で「市民的」性格をもつ。テルハイムの誠実な性格は戦いを時代背景としてもつ場合真実ではあるが，そればかりが人間の道徳的真実ではないことを示している。一方，リコとミンナは気脈を通じた協力者同士といった関係にある。彼らの心根や品位や英知は，包み隠すところのない精神の真実の姿と市民のもつ楽天的な気風をあらわしている。従って，リコとミンナにとってテルハイムの名誉を重んじる態度は，少し誇張的で必ずしも時代の戦時的精神と一致していない。この喜劇的性格がミンナの仕掛けるちょっとした策略を通して構成と劇的効果の上で，喜劇としての成功をもたらしている。『ミンナ・フォン・バルンヘルム』は，テルハイムとミンナとを結びつけている愛情と信頼が人間の幸福への道標であり社会関係の健全な基盤であることを，観客を喜ばせたり，恐れさせたり，緊張させたりする喜劇の技巧を通して描き出すことに成功している。伝統的な喜劇が有する健全な社会道徳が，

多様で複雑な現実社会の善悪や人間の日常の喜怒哀楽を写し出し，それが喜劇の美学を形成している。

テルハイムは，客観的に社会の状況や運命に支配されているのではなく，むしろ主観的内面的に自身の愛や心情に服従している。ミンナはテルハイムのもつ打算的ではない，非合理的で感情的な性格を利用して，彼の内面に脈打つ自律性に訴えかけ，自身への愛を回復させようと計画する。綿密に仕立てられた合理的計画ではなく，型通りの伝統的喜劇の手法に則った策略劇は，この計算し尽くされた技巧を喜劇の劇行為の主たる要素として観客の歓心を誘う。ミンナの「わな」はテルハイムの主観的な愛と感情を公正で時代の道徳にふさわしい人間行為として積極的に容認することで，彼の性格を肯定的に評価することを観客に期待している。テルハイムが自身の愛や感情に忠実であること，すなわち，ミンナが体現している社会道徳にも適合する個人の適応関係に，この喜劇の新鮮な市民的性格が認められる。喜劇『ミンナ・フォン・バルンヘルム』が市民時代の劇にふさわしく喝采を得た理由をここに求めることができる。換言すれば，テルハイムの個性とミンナの均衡のとれた社会感覚にレッシング自身の内的精神のあらわれとドイツのこの時代の社会的雰囲気が読みとれる。それは，とりも直さず自己主張をはじめた人間の主観的個性と，市民の力が確実に増大してきていた都市ベルリンの社会生活の反映であった。

啓蒙主義は人間精神を重い宗教的呪縛から解放する合理主義的理性を思考原理の一つとしたが，「市民劇」の「市民」に何らの特別な階級的意味を与えていない。しかし，それは社会性をぬきにして解釈することではないし，この時代のドイツの領邦国家体制と社会を肯定することを意味しない。何よりも市民悲劇あるいは市民劇が，レッシング自身がうちに秘めた思想と時代精神を映し出したものであるという解釈に立って，レッシングの市民的精神の本質をここに見出す必要がある。そして，レッシングの精神が担っていたものは啓蒙主義の教育的任務や社会変革のための直接的行動ではなく，あるいはこうした時代精神に制約された他律的な思想ではなく，彼自身の自律的精神の内面においてすでに存在していた自由な市民的

思想そのものである。なぜならば，思想の自由とは個人としての生活基盤を保証する市民社会を前提してはじめて成立し得るからである。しかし，レッシングが望んだこの自由が，政治的にも経済的にもそれほど発展を見ることがなかったドイツにおいて実現されるためには相当な困難を伴った。

市民の劇と社会

ヴォルフガング・シェーア（Wolfgang Schaer）の『18世紀のドイツ市民劇における社会。劇文学に反映した基盤と脅威』（Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur, 1963）は，市民劇のなかの社会を事実に基づき実証しようとしている。シェーアは，市民悲劇や喜劇に描かれた道徳・家族関係・市民意識，また彼らの職業構成・社会的事件を分析して，この場合「市民」がある原理や法則によって一定の定義が与えられるような階層ではなく，ある道徳観とか人生観といったものの体現者であることを確認している。ダウニヒトとともに，シェーアはドイツ市民劇の「市民」概念が歴史的にもっている階層性を否定するとともに，市民劇に劇作家たちが時代に基づいて意識的に作り出した啓蒙主義的本質である「市民」的生き方や考え方をもつ人間像を読みとろうとした。事実，市民悲劇には，貴族ばかりか国王とおぼしき人物までが登場する例がある。

啓蒙主義時代にドイツ演劇が，改革される必要があることはだれもが認めていた。それは，イギリスの市民劇をフランスの劇団が上演し，ドイツもまたその影響力から免れることがなかった啓蒙主義の汎時代的雰囲気が示している。わけても，社会的，文化的にイギリスやフランスに遅れをとっていたドイツにおいて，劇は彼らの劇を理論的基盤とすることにまず改革のための指針が求められた。しかし，ドイツはドイツなりに市民の劇を模索していた。その結果として誕生した劇が，フランスやイギリスの模倣であるはずもなく，それなりのドイツ的性格をもつことになった。ゴットシェートが『ドイツ人のための詩学詩論』によってドイツ劇を一定の規則

のもとに整理すべく紹介した理論がそれなりの地歩を築いたがゆえに，その規則性によって同時に市民的意識を表現する劇が柔軟さを欠く要因となったのである。

フランス人ヴォルテールやピエール＝クロード・ニヴェル・ド・ラ・ショッセ（Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée）やフィリップ・ネリコー・デトゥーシェ（Philippe Nèricault Destouches）の劇がドイツで上演されていたし，アーダム・ダーニエル・リヒター（Adam Daniel Richter）は新しい喜劇として伝統的な喜劇の枠を取り払い有徳な喜劇を試し，ヨーハン・エーリアス・シュレーゲル（Johann Elias Schlegel）は演劇のジャンルの区分さえ崩そうとした。ドイツ最初の市民劇が1753年のクリスティアン・レーベレヒト・マルティーニ（Christian Leberecht Martini）の『リーンソルトとサフィーラ』（Rhynsolt und Sapphira）であるか，あるいは1755年のレッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』であるかはこの時代のドイツ演劇の実験的試みや理論と比較すれば，市民悲劇研究において占める位置は重要ではない。市民悲劇が18世紀半ばのドイツにおいて歓迎されたことや，この両作品とも理論と実践とが必ずしも一致するものではないことの方が，時代的雰囲気やレッシングとマルティーニの市民的個性のあらわれとしてむしろ意義がある。

劇のこの混乱時代にその真実の模範をどこに求めるか，という点においてアリストテレスの『詩学』（Dichtkunst）が新たな注目を浴びることになった。ミヒャエル・コンラート・クルツィウス（Michael Conrad Curtius）は，この『詩学』を1753年に注釈と考察を付加してドイツ語に翻訳する。つまり，この時代のドイツのどんな劇作家あるいは劇団も市民の劇を上演する必要に迫られ，その拠りどころを探していた。アリストテレスの「悲劇」論の解釈をめぐって理論は広がりを見せる。

> 悲劇は，つまり，厳粛で完全で偉大な劇行為の模倣である。その模倣は日常的とはいえない飾り立てた表現によるが，しかし部分部分が全体からみると特別な効果を及ぼす。すなわち，悲劇全体は作家の創

作というよりも（劇行為そのものの演出を手がかりとして），恐怖と同情によって，激情が誤りであったことを見せて私たちを浄化するものである[3]。

ゴットシェートやゴットロープ・ベンヤミン・プファイル（Gottlob Benjamin Pfeil）らがこの「恐怖と同情」を論じた。レッシングはアリストテレスの原理を市民悲劇に適用すること，すなわち悲劇の主人公が市民であってよいことの根拠あるいは理由をアリストテレスの悲劇論に求めようとしていた。

しかし，彼らそれぞれの市民的精神の根底に存在するものは全く違っていた。ゴットシェートは，ライプツィヒ大学で「詩学」の教授の地位を得るべく奔走した。ウォルター・ホレイス・ブリュフォード（Walter Horace Bruford）によれば「ゴットシェートが模範として見出すことができたものは，ドレスデン宮廷社会のために上演されたフランスの芝居，すなわちその本質に従って貴族階層という少数派を表現した戯曲の一形式に過ぎなかった[4]」のである。一方，レッシングは少し時代は下るが，一市民としての生活基盤しか支えとしてもつことが許されなかったプロイセンの社会的状況の下でもがいていた。18世紀ドイツにおけるベルリンは，新興の産業都市であり市民階層が生まれつつあったが，宗教的にも社会的にも市民の精神的自由が保証されるほどの態勢にはなかった。そして，こうした劇作家たちの意識はそのまま市民悲劇の理論に反映した。

1756年に『ルーシー・ウッドヴィル』（Lucie Woodvill）を書いたプファイルは市民悲劇が演じて見せることは，私人にかかわる問題で私事であると規定した。市民悲劇の議論に参加した人々は，一様に悲劇は私人と私人にかかわる問題である市民生活を扱うことの正当性を主張した。レッシングは，これに加えて登場人物の境遇も市民社会のなかにあること，そして，こうした背景にふさわしい文体が散文であることの必要性を説いた。それぞれ君主や国家を頂点とした絶対主義体制を維持していた領邦国家ドイツでは国事にかかわる公的なことと私的なこと，あるいは官吏である公

人と市民階層である私人は厳密に区別されていた。市民悲劇はこの垣根を喜劇同様に取り払おうとしていた。伝統的な形式を受け継ぎ，精神的束縛の下にある英雄が型通りの役割を演じる悲劇とは反対であるところに，新しい市民悲劇の価値が存在した。

ヨーハン・アードルフ・シュレーゲル（Johann Adolf Schlegel）は1751年にシャルル・バトゥ（Charles Batteux）の『同一原理に還元された諸芸術』（Les beaus-arts réduits à une même principe,1746）のドイツ語訳を刊行したが，それに彼自身の論文を添え，「なぜ劇作家は，また，人間を，人間としての父親を恋人を夫を友人を描いてはいけないのであろうか[5]」と述べた。劇作家が登場人物の「かたち」ではなく，人間的個性的性格を人物に吹き込んだ「中味」こそが重要であることに気づきはじめた。市民生活の基盤を形成する社会が徐々に成熟しつつあったと同時に，市民という一階層が代表であるというよりも，人間としての個性が問題となりつつあった。この市民の代表としての性格ではなく，一個性としての性格が与えられたことにドイツの市民悲劇時代の開始が見てとれる。これは，ドイツにおける市民悲劇の上演あるいは出版以前に市民的精神がすでに芽生えていたことを示す。

20世紀の後半にラインハールト・コゼレク（Reinhart Koselleck）は，『批評と危機・市民社会の病因研究』（Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, 1973）で18世紀のドイツ社会を分析して私的なことと公的なこととの間を明確に区別したが，その基準は国家と政治への参加が可能であったかどうかに求められた。職種の拡大と経済的な力を獲得しつつあった市民階層であるが，彼らが君主や権力者たちの保護なしに力を得ることはできなかった。市民の政治参加への法的規制あるいは参加への意志の有無をもって，支配者である君主と被支配者である市民という区分は少なくとも市民劇においてもつ意味は小さい。市民の家庭や日常生活を背景とした悲劇が，社会に受入れられたことと実際の社会構造とは区別して考えられるべきであるし，劇に現実社会の反映が認められても，そこに少なくとも観客としての市民が政治的意図を読みとること

ができるかどうかは別の問題である。つまり，劇の登場人物においては，私人であるか公人であるかは社会を構成する階級を代表する身分よりも，普遍的で人間的な性格が決定的な要素となった。悲劇に王侯が登場するのは王侯であるがためではなく，描かれるべき性格のためであり，彼の人間的個性のためである。この点において市民悲劇の市民もまた王侯と何ら違わない。この市民悲劇を完成させようとしたドイツの劇作家が，劇の登場人物の台詞においてはからずも彼ら自身の内面精神の告白が洩れ出ることは不思議なことではない。それはもちろん彼ら自身の信条や境遇のあらわれであった。悲劇における散文や作品解釈上の疑問や劇理論との不一致など，伝統的な悲劇形式との比較において認められるこれらの差異こそが新しい時代の市民悲劇そのものの本質であった。

レッシングの『フィロータス』(Philotas. Ein Trauerspiel,1759) では登場人物は王家の人々であるが，彼らの性格において市民悲劇的要素が認められる。伝統的悲劇という分類からみると英雄悲劇であるが，王子フィロータスを思う父親としての性格に，普遍的人間性が見られる。また散文による一幕の劇であることを考慮すると，人物の個性的性格に重きを置く英雄悲劇の実験である。この王の息子に対する心情のみを追求すると，王は市民と同じ一人の普遍的人間に過ぎない。

エルンスト・カール・ルートヴィッヒ・イーゼンブルク・フォン・ブーリ (Ernst Karl Ysenburg von Buri) は1793年に『ルイ・カペー，あるいは国王殺し』(Ludwig Capet, oder Königsmord) を書いた。この劇には「四幕からなる市民悲劇」(Ein bürgerliche Trauerspiel in vier Aufzügen) という副題が添えられている通り，18世紀の終わりには市民という名前が意味することがすでに身分というよりも，登場人物の性格であることがわかる。扱われるべき題材が恋愛や道徳や金銭をめぐる争いであり，市民悲劇は階層性というよりも登場人物の人間的で個性的性格に特徴をもった。市民悲劇の展開は，王侯や市民にかかわりなく人間の性格が描き出されていく過程と重なる。登場人物たちの性格は劇作家たちが市民悲劇あるいは市民的立場を意識して創造したが，それらは劇作家たちの信条

の告白であり，一方，観客は劇的世界において芽生えはじめた登場人物たちの個性のうちに自身の主張との一致を見出すことができた。

イギリスで誕生した「家庭劇」が，フランスで「悲喜劇」あるいは「涙の喜劇」となり，ドイツに入って市民悲劇となる過程に共通していることは，王侯君主ではなく，一般市民の日常的生活が題材として選ばれた真面目な劇である点にある。悲劇が「同情を呼び覚ます」ことに意義があるならば，ドイツの市民悲劇は現実社会に根付きつつあった市民階層の催涙的同情というよりも，同じ境遇にいて同じ体験をもったことがあるか，あるいは将来同じ体験をする可能性があるという共感を呼び覚ますことに意義を見出した。それゆえ，このジャンルは長く命脈を保つことができた。市民悲劇の「市民」という形容を取り払っても，悲劇の実体において何らの変更が加えられる必要がなく，18世紀の終わりにいたってなお市民悲劇と呼び得る劇が創作され上演された。なぜならば，感傷主義や涙を誘う劇の登場人物に対する同情は一過性で特殊な状況と性格から生まれるが，人間の普遍的性格に対する共感は永続的であり日常一般の生活にも存在し得るからである。悲劇は浄化作用に劇的効果の多く負う。共感は浄化作用が持続することによって呼び覚まされ，観客は劇に受動から能動へと立場を変えて参加することができた。換言すれば，劇の世界と現実の世界との違いがなくなることによって，観客の影響力が劇に大きく反映することになった。それは，市民時代が人間中心の精神を導いて，市民が劇の主役としての地位を得ることに疑問が唱えられなくなった時代状況をあらわしている。

レッシングが『ラオコーン。絵画と詩の境界について。古代芸術史における多様な観点の解説を付して。第1部』(Laokoon. Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterlungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil,1766) で提示した自律的芸術論の新しい立場は，鑑賞者の側に立つ美学についての帰納的分析であったが，それは人間の心理に基づいていた。この理論は伝統的で固定的な美ではなく，鑑賞者自身が体験する美が基準とされることによって，市民時代の美学を開拓するものであった。『ラオコーン』と同様に，市民劇も

市民である観客が劇と理論の基準となる時代が到来していた。そして，市民の時代を意識し，市民の劇を伝統的なそれとの対比において明確化しようとしたのがレッシングであった。確かに，この時代に市民悲劇あるいは市民を中心に据えた多くの劇が誕生している。それらは，ただ，市民階層と市民的日常が劇のテーマとなることの理由を説明し得たが，しかし，劇的効果の理論的分析において市民が基準となる理由を欠いていた。

むすび

レッシングが『ハンブルク演劇論』(Hamburgische Dramaturgie,1767-69) で主張したことの多くは，批評というよりも劇についての彼の批評の方法論であり，それは観客の立場を代弁するものであった。レッシングにとって，ギリシア・ローマ古典劇は王侯貴族にアプリオリに悲劇的偉大さがあるとする美学が模範ではなく，その美学がドイツの市民時代の精神をもって理解できるとともに体験できることにあった。そのためには，ドイツの市民劇についての考え方を人間の心理に基づく思考形式へとその精神構造を転換させる必要があった。レッシングは市民にこの思考形式の転換を求めた。この意味でレッシングは啓蒙主義者であった。そして，こうした意識の下で創作された劇は，一見，理論の実践のように見えて，彼の自由な市民精神のあらわれであった。理論と実践の間の矛盾やあるいは合目的整合性をレッシングの自己告白と解釈するか，また合理主義の正確な適用と解釈するかは，レッシングがドイツ市民社会において果たすべき役割を自認していた啓蒙主義者であったか，あるいは彼の活動の軌跡が啓蒙主義の基本理念の実践であるとみなされ得るかというドイツ思想の展開史における位置付けの問題に還元される。

レッシングが目指した劇の改革は，市民劇を導入する過程において必然的に伝統的な思考形式の変革をもたらし，ドイツの市民社会と精神の改革および創造のために寄与するものであった。それは，レッシング自身の個性的詩的創造力のみで可能なことではなかった。彼の意識の根底には精神的社会的に自由な劇作家であろうとした確固とした意志が存在したが，そ

れがレッシングにこの時代のドイツ劇と社会を改革へと駆り立てる力であった。従って，レッシングが経済的に自由な文人としての独立した生活基盤を獲得するためにした創作や批評は，社会史的にみれば社会的性格をもち，精神史的にみれば彼の内的精神の告白なのである。

劇が創作によるばかりでなく，上演によって真価が問われる芸術形態である以上，観客の反応は評価と不可分である。18世紀ドイツの市民悲劇・涙の喜劇・悲喜劇・家庭劇それぞれをジャンルの別にかかわりなく観客の市民的意志のあらわれと見るならば，レッシングの市民悲劇はまたレッシングの意志のあらわれである。レッシングの『ミス・サーラ・サンプソン』が市民悲劇の最初の重要な作品として評価される理由もここにある。この意味で，レッシングの劇をドイツ社会と劇の変革に果たした客観的役割という観点から評価するばかりではなく，彼の劇のなかに真正な内的精神の自己告白と彼の個性を読みとることが重要である。そして，それは，ドイツ啓蒙主義時代とレッシングの市民劇が有する社会的性格を一面において示すものにほかならない。

注

(1) Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachman, dritte auf's neue durchgesehene und vermehrte Aufl., besorgt durch Franz Muncker. 23 Bde. Berlin-Leipzig 1886-1924. Nachd. Berlin 1968. Bd. VIII, S.216f.

(2) Karl S.Guthke : Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961.

(3) Aristoteles' Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besonderen Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius. Hannover 1753, S.11.

(4) Walter Horace Bruford: Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Ulm 1975. S.295.

(5) Johann Adolf Schlegel : Von der Einheilung der Poesie. In : Batteux, Charles, Professors der Redekunst an dem königlichen Collegio von Navarra, Einschränkung der schönen Künste auf Einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen. Leipzig 1751, S.320.